



## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices ricos de las *Cantigas*

Elisa RUIZ GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** La ejecución de un libro medieval consistía en un proceso que iba desde la potencia al acto, hecho cabalmente reflejado en las dos miniaturas liminares del manuscrito escurialense T-I-1. En realidad, ambas escenas son grafocéntricas.

**Palabras clave:** Análisis codicológico del ms. T-I-1. Innovaciones técnicas del códice rico de las *Cantigas*.

**Abstract:** The execution of a medieval book was a process which went from thought to act, an act which is faithfully recorded in the two introductory miniatures of the Escorial manuscript. Both scenes are graphocentric.

**Keywords:** Codicological analysis of the Ms T.I.I. Technical innovations in the rich codex of the *Cantigas*.

La producción escrita atribuida al monarca castellano ha sido analizada por diversos estudiosos desde el ángulo de visión de su propia especialidad, por tal motivo yo voy a discurrir también por la vía de mi oficio. Mi propósito es hacer algunas consideraciones sobre aspectos hasta aquí poco valorados acerca de la factura de un códice en el entorno alfonsí<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Como es sabido, las *Cantigas* se conocen a través de cuatro testimonios primigenios:

Sede	Signatura	Nombre	Dimensiones	Folios
BNE	10069	C. de Toledo (To)	315 x 217	160
RBME	b-I-2	C. de los músicos (E <sup>1</sup> )	402 x 274	361
RBME	T-I-1.	C. rico de El Escorial (E <sup>2</sup> )	485 x 326	256
BNCF	B.R.20	C. rico de Florencia (F)	456 x 320	131[166]

Yo me voy a ocupar particularmente de los dos últimos testimonios por ser muy interesantes desde el punto de vista codicológico.



La ejecución de un libro medieval consistía en un proceso que iba desde la potencia al acto, hecho cabalmente reflejado en las miniaturas liminares del manuscrito escurialense T-I-1 (figs. 1 y 2):

Las dos representaciones del monarca al comienzo de la obra son pruebas fehacientes de la importancia concedida a la actividad escrituraria. En realidad, ambas miniaturas son grafocéntricas. Su sola presencia en ese emplazamiento simboliza el proceso de idear y componer<sup>2</sup> un libro en sus aspectos intelectuales y materiales, esto es, las fases discernibles en la factura de un ejemplar, las cuales serán aquí estudiadas. La primera miniatura del manuscrito escurialense muestra al promotor y/o autor del proyecto en trance de sentar las bases del futuro códice. El rey tiene en sus manos una hoja de pergamino alargada en la que se lee el incipit de la obra «Porque trobar é cousa en que iaz entendimento». Así comienza la argumentación justificativa del tema tratado. En un plano inferior, unos artesanos muestran el material dispuesto a tal fin, unos rótulos<sup>3</sup> desplegados y en blanco. Es la etapa de la creación, la obra *in fieri* o, dicho de forma menos pedante, «nel suo farsi».

La segunda miniatura representa la culminación de la tarea: el *codex* ya es una realidad que se exhibe sobre una credencia, como un libro sagrado. A los pies del monarca son retratados los profesionales encargados de transcribir la música y el texto<sup>4</sup>. Uno de ellos reproduce el verso inicial de la cantiga de

<sup>2</sup> Este verbo forma parte del léxico habitual alfonsí: «Mandamos trasladar et componer este libro». *Libros del Saber de astronomía del Rey D. Alfonso X de Castilla*, Manuel RICO Y SINOBAS (ed.), Madrid, Tipografía de don Eusebio Aguado, 1863-1867, Prólogo 1, 8; y «Fízolo componer et endereçar et trasladallo aquí en este libro». *Libro del alcora*, f. 24r. Anthony J. CÁRDENAS (ed.), *Hacia una edición crítica de los Libros de Saber de Astrología de Alfonso X: Estudio codicológico actual de la obra regia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, 112, 22-25.

<sup>3</sup> Conviene distinguir entre *volumen* y *rotulus*. El primero se caracteriza por la disposición perpendicular de la escritura respecto del eje sobre el que se enrolla el ejemplar. Esta forma libraria era propia del mundo clásico. La segunda modalidad presenta la escritura paralela al eje. Se trata de una hoja alargada de pergamino que, una vez ultimada, se guarda envuelta sobre sí misma. El género literario de la poesía fue fiel a este tipo librario en razón de la brevedad de las composiciones. Los borradores también se hacían por lo regular de esta forma. Asimismo, su uso fue habitual en la cultura musulmana. Quizá se pueda percibir cierta influencia islámica en las escenas que registran tal presencia, al igual que la postura a la morisca adoptada por los servidores reales. Por último, cabría relacionar estas dos representaciones de las *Cantigas* con imágenes parecidas que se encuentran en otras obras destinadas a la Cámara regia, en las que se encarecen de manera tópica algunos rasgos propios de la concepción ideológica del poder real, sustentados por don Alfonso a través del ejercicio de un patrocinio cultural y de una autoría intelectual directa o indirecta. Tales imágenes desempeñan una función pedagógica que surtió efecto en su tiempo y que llega hasta nuestros días.

<sup>4</sup> Las letras que figuran en los rótulos de ambas miniaturas han sido trazadas en una escritura usual. Otro tanto cabría decir de la salutación evangélica que se encuentra en la quinta viñeta de



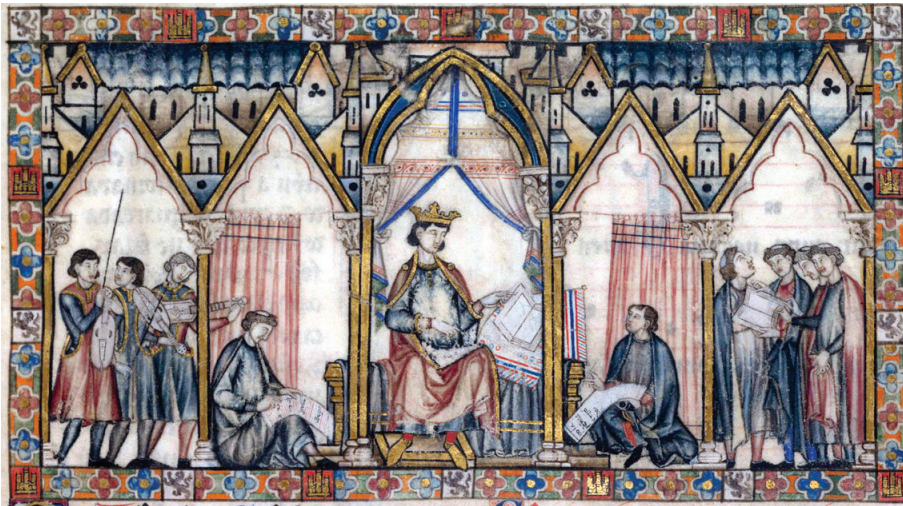


## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...

Figura 1. El rey, en su condición de componedor de cantigas, entrega el texto a los copistas. Prólogo. *Cantigas*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 4v.



Figura 2. El rey contempla el libro ya elaborado y dispone el comienzo del acto eucológico. Presentación del autor. *Cantigas*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 5r.



loor; el compañero parte del siguiente: «[trobar] po la Señor onrrada». Son los créditos del libro. Luego, se encuentran los actantes situados en ambos extremos: unos instrumentistas y un coro. Estas figuras en acción anuncian la «performance» en honor de la Virgen.

la cantiga LXXI (f. 105v-5) y en algún otro pasaje. La tipología de estas secuencias no se ajusta al canon gráfico del manuscrito y contrasta con la gótica caligráfica reproducida en la viñeta primera de la cantiga CLVI y en otros rótulos.



A la fuerza mostrativa de la imagen hay que añadir el testimonio verbal desarrollado en el prólogo y en la presentación del rey (ff. 4v y 5r). Ambos textos certifican la autoría en el sentido medieval del término<sup>5</sup>. Por si fuera poco esta declaración de principios, se ha desplegado una artillería icónico-gráfica en los dos fragmentos textuales.

La viñeta y el friso son una antesala prestigiosa de la obra, pero, además de esta función, dan entrada a una pirueta retórica: la introducción de una figura especular, la imagen del libro en el libro. El procedimiento consigue que un hecho auténtico y verdadero, el encargo y factura de una obra por parte del monarca, se transforme e integre en la fábula narrativa. Por esta vía realidad y ficción se entremezclan. En verdad, don Alfonso quiso pasar a la posteridad no solo como un *rex sapiens*, la vertiente de su personalidad más potenciada por él, sino también como un *rex pius*, un aspecto íntimo y menos conocido de su imagen pública.

En el proceso de elaboración de un ejemplar cabe distinguir las siguientes fases desde una perspectiva codicológica:

- Ideación y organización del libro proyectado.
- Construcción de la página: la «mise en page».
- Disposición del mensaje escrito: la «mise en texte».
- Tratamiento icónico-musical: la «mise en scène».

### Ideación y organización del libro proyectado

Esta fase previa no suele ser valorada por los estudiosos, sin embargo es importantísima. Comprende las siguientes operaciones:

- Elaboración de un plan general de trabajo.
- Establecimiento de un programa de actuación.
- Formación de un equipo integrado por un personal especializado y competente. El plantel estaba compuesto en el plano gráfico por copistas, pendolistas e iluminadores.
- Acopio de los materiales necesarios (pergamino, tintas y pigmentos).

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo, la siguiente manifestación: «Sobre esto voy a decir un milagro muy hermoso que hizo santa María; lo encontré escrito en un libro, con otros más, y lo mandé copiar; de él hice esta cantiga». *Cantiga CCLXXXIII*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 84v, vv. 4-6.



### Construcción de la página: la «mise en page»

Consiste en la organización del espacio que constituye la superficie de un bifolio.

Esta operación comprende todos los trabajos preparatorios que tienen por objeto la plasmación del mensaje que se proyecta comunicar. En esta versión de las *Cantigas*, la «mise en page» significó la aglutinación de sistemas mediáticos diversos, por tanto la operación exigió la coordinación de las secuencias escritas, musicales e icónicas. Sin duda alguna, la armonización de este conjunto exigió un esfuerzo excepcional de acoplamiento.

Como el mensaje transmitido se manifestaba a través de tres sistemas comunicativos diferentes, la presentación gráfica de cada composición fue organizada según el siguiente patrón:

- Rúbrica recapitulativa del argumento.
- Notación musical sobre pentagrama y su correspondiente texto.
- Transcripción del texto restante de la cantiga.
- Ilustración del contenido narrado mediante una serie de escenas secuenciadas en forma de registro.

Este esquema básico constituye un protocolo de actuación que se aplica a la transcripción de cada uno de los poemas.

Como es sabido, las *Cantigas* transmiten una colección de temas narrativos marianos versificados. La estructura de la obra literaria se basa, pues, en el concepto de poema como unidad de composición. El mismo principio se ha observado a la hora de planificar la distribución del material contenido en el manuscrito. Cada pieza tiene entidad propia. La asunción de este criterio ha imposibilitado que la arquitectura de los bifolios sea uniforme. En consecuencia, se ha aplicado una geometría variable. La parte que ha exigido mayor atención es la disposición de la escritura. Los factores determinantes de esta complejidad han sido la extensión cambiante del texto narrativo de cada cantiga; la diversidad de la tipología métrica de las piezas; y la necesidad de clausurar toda la caja de escritura hasta la última línea del pautado en virtud del principio de regularidad. Ciertamente, todas las páginas deberían quedar sin blancos en el faldón de la hoja, tanto en el recto como en el verso. Esta norma implicó hacer un ajuste fino en el cierre de cada cantiga<sup>6</sup>. La combinación de dichos factores supuso con toda probabilidad hacer un boceto de cada página (una «bozza» preparatoria).

<sup>6</sup> La distribución textual del códice florentino fue más dificultosa desde este punto de vista.



La problemática estructural de ambos manuscritos originó que la unidad de trabajo en el taller fuesen los bifolios y no los cuadernos, como era habitual. Esta particularidad queda reflejada en el ejemplar florentino, donde se ha practicado una foliación, de dudosa datación, en el margen inferior en lugar de una signatura o reclamo por cuaderno. Con independencia del momento de su trazado, dicha numeración testimonia una organización de la pieza *sui generis*. Tal vez se debiese a una intervención posterior por tratarse de una obra incompleta. Su posición extrema indica un propósito de cancelación en el caso de un refilado del manuscrito.

Los caracteres específicos de una página suelen estar relacionados con el sistema perceptivo propio del cuerpo humano. Los límites del campo visual del lector imponían una distribución de la escritura en columnas cuando el ejemplar era un códice de gran formato con un texto en prosa. Ahora bien, esta práctica no afectaba a una obra en verso. La disposición de la doble columna en textos métricos se observa desde comienzos del siglo XIII. La aplicación de esta norma es un signo de modernidad.

La extensión irregular de los versos impedía que la escritura limitase con la línea de justificación por la derecha de manera continuada. La búsqueda de un equilibrio espacial por afán de simetría resulta patente en los talleres europeos. La imperfección se procuraba solucionar recurriendo a diversos recursos convencionales, tales como adición de signos de pausa expletivos o dislocación de signos alfabéticos.

Frente a estos expedientes se alzan las variantes de la versión rica alfonsí, consistentes en la creación de unos caracteres metamórficos, bien a través de signos de libre configuración, bien mediante signos alfabéticos expansivos. El empleo aleatorio de abreviaturas era una ayuda complementaria en todos los casos.

#### *Adición de signos de pausa expletivos*

Esta solución está ampliamente testimoniada en centros de producción europeos. Consiste en ocupar el espacio en blanco disponible con la ayuda de un punto o bien un punto y vírgula inverso. A veces la distribución de los signos de pausa intenta señalar la estructura métrica de la estrofa (figs. 3-5):

#### *Dislocación de signos alfabéticos*

La opción de espaciar la letra final del verso, real o supuesta, ha sido también practicada (figs. 6-7):



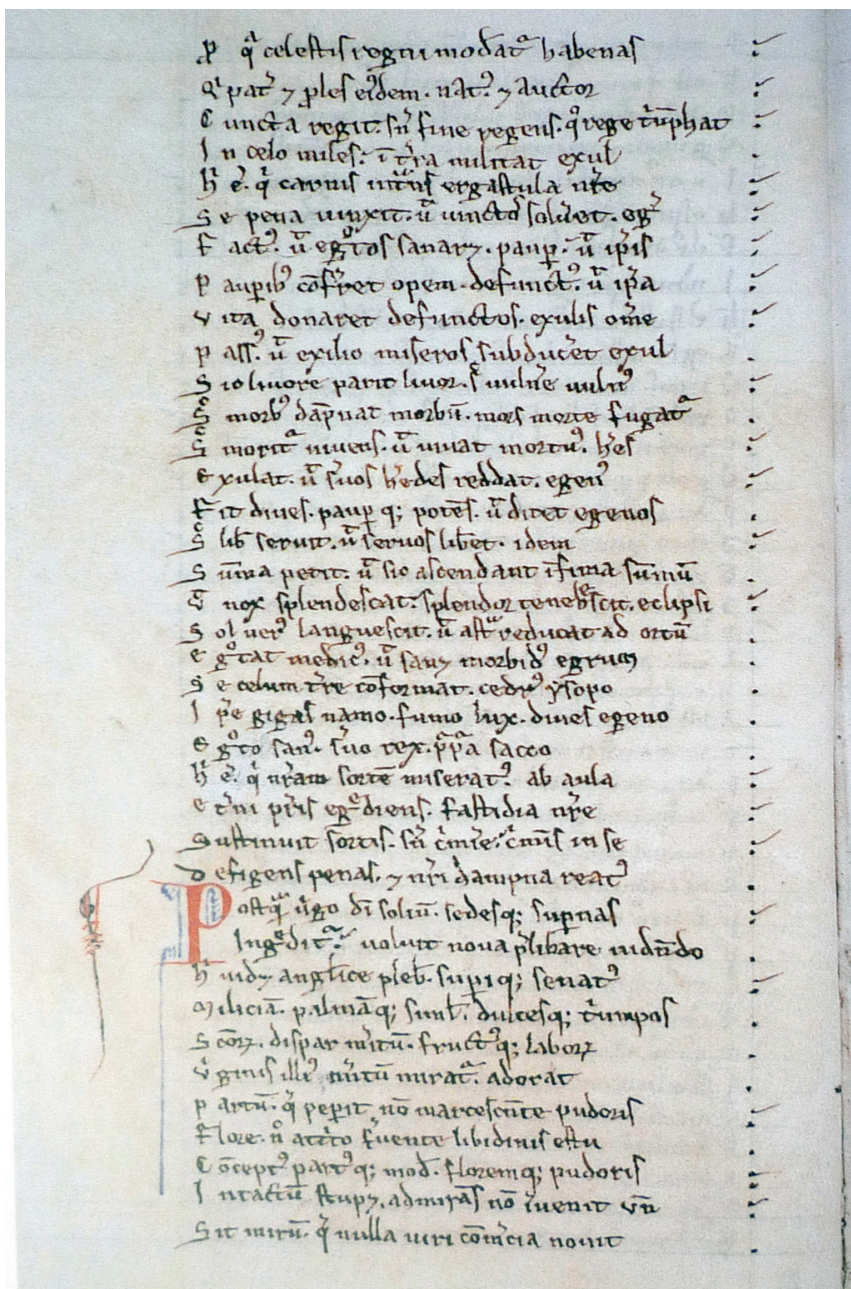


Figura 3. Anticlaudianus, Alain de Lille. Inglaterra, s. XIII.

Chicago, Newberry Library, ms. 21.1, f. 19v.





Figura 4. *Vie et miracles de Notre Dame*, Gautier de Coincy. Soissons?, c. 1260.  
 San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, Fr. Fv. XIV.9, f. 144r.





# Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...



Figura 5. *Roman de toute chevalerie*, Thomas de Kent. Sur de Inglaterra, c. 1240.-1250. Cambridge, Trinity College, ms. O.9.34, ff. 4v-5r.

En el primer caso se ha utilizado una rima aparente en *-e*; en el segundo se ha intentado una solución estéticamente poco feliz y muy confusa a efectos de lectura.

En el taller alfonsí fue aplicado el procedimiento de signos de pausa consecutivos en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (figs. 8-9):

## Empleo de caracteres metamórficos: una innovación alfonsí

Frente al rasgo de arcaísmo del manuscrito matritense (*T0*) en lo que respecta a esta cuestión, hay que destacar las propuestas existentes en las versiones de los ejemplares ricos, bien a través de signos de libre configuración, bien mediante signos alfabéticos expansivos, fórmula en extremo original.

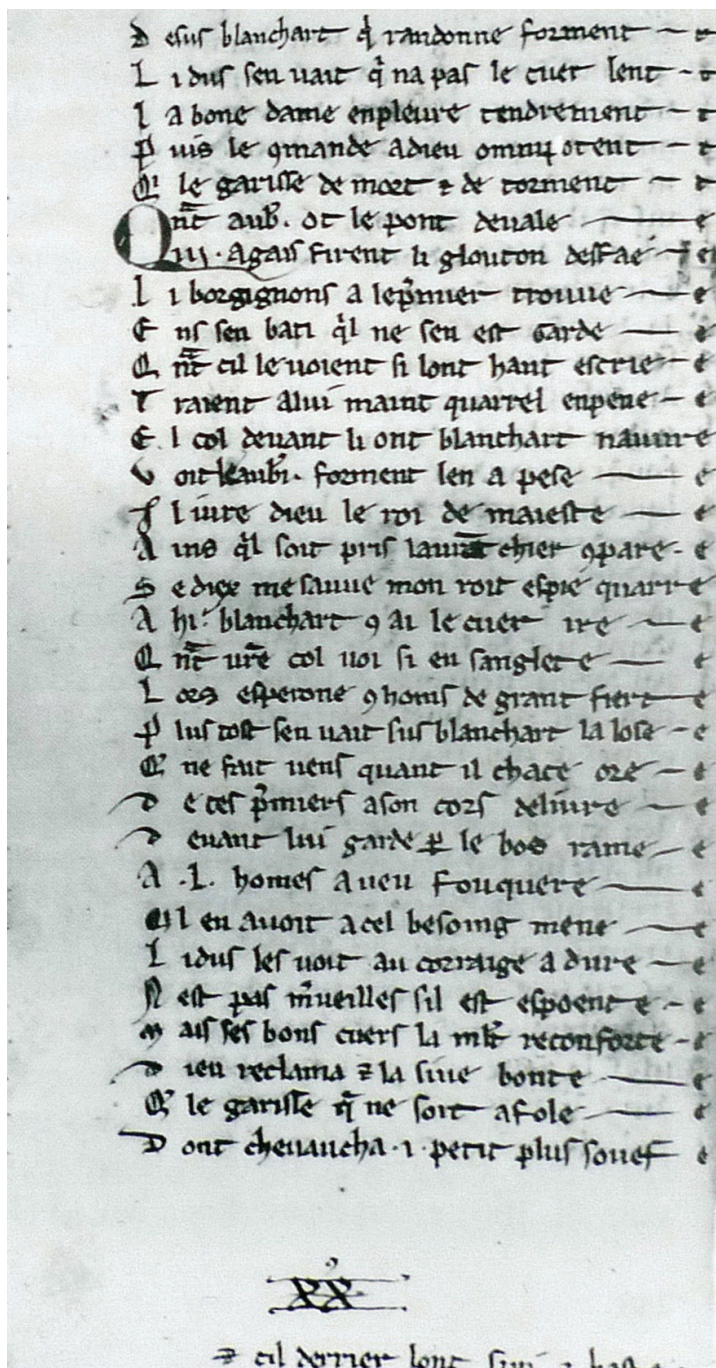


Figura 6. *Aubery le Bourignon*.  
Norte de  
Francia, s. XIII  
in. Ciudad del  
Vaticano, BAV,  
Reg. Lat. 1441,  
f. 151v.



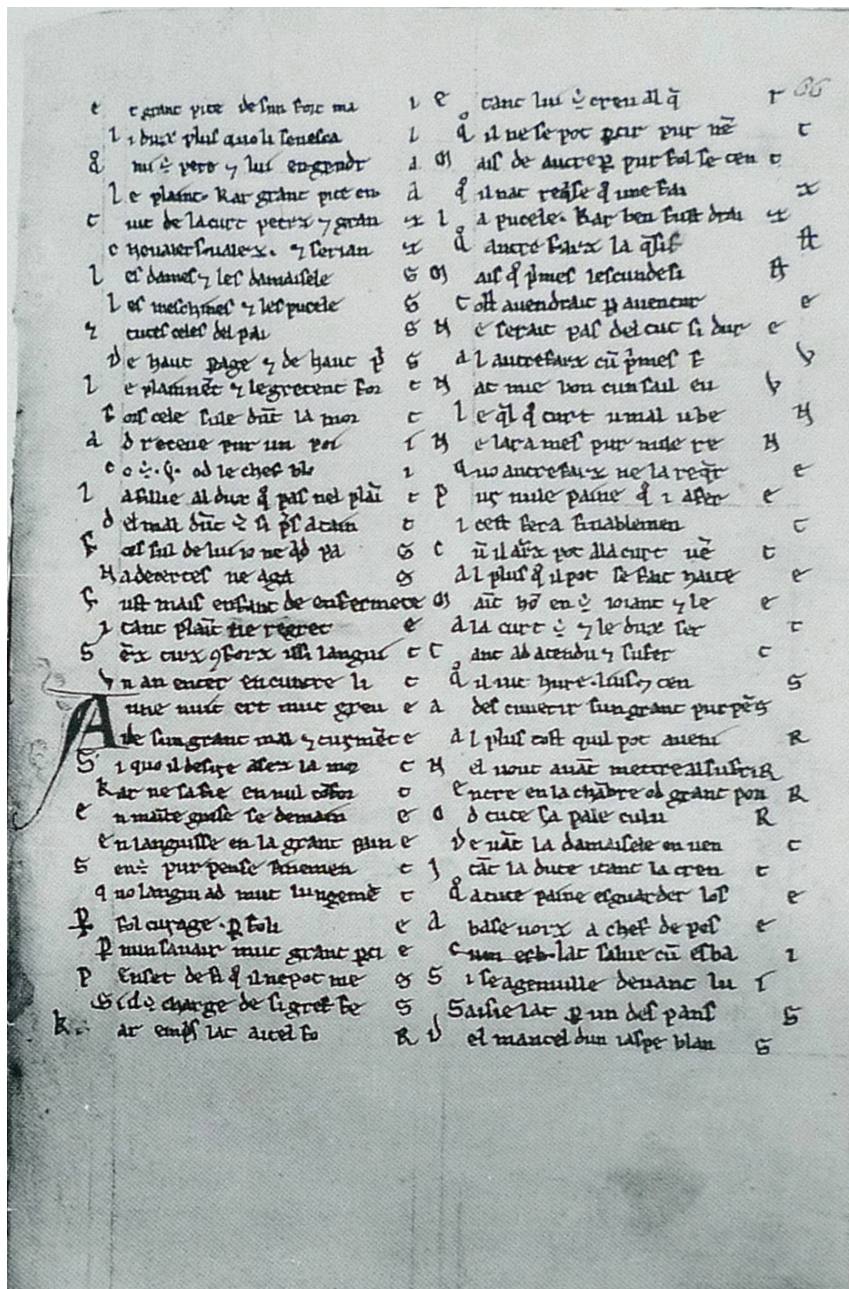
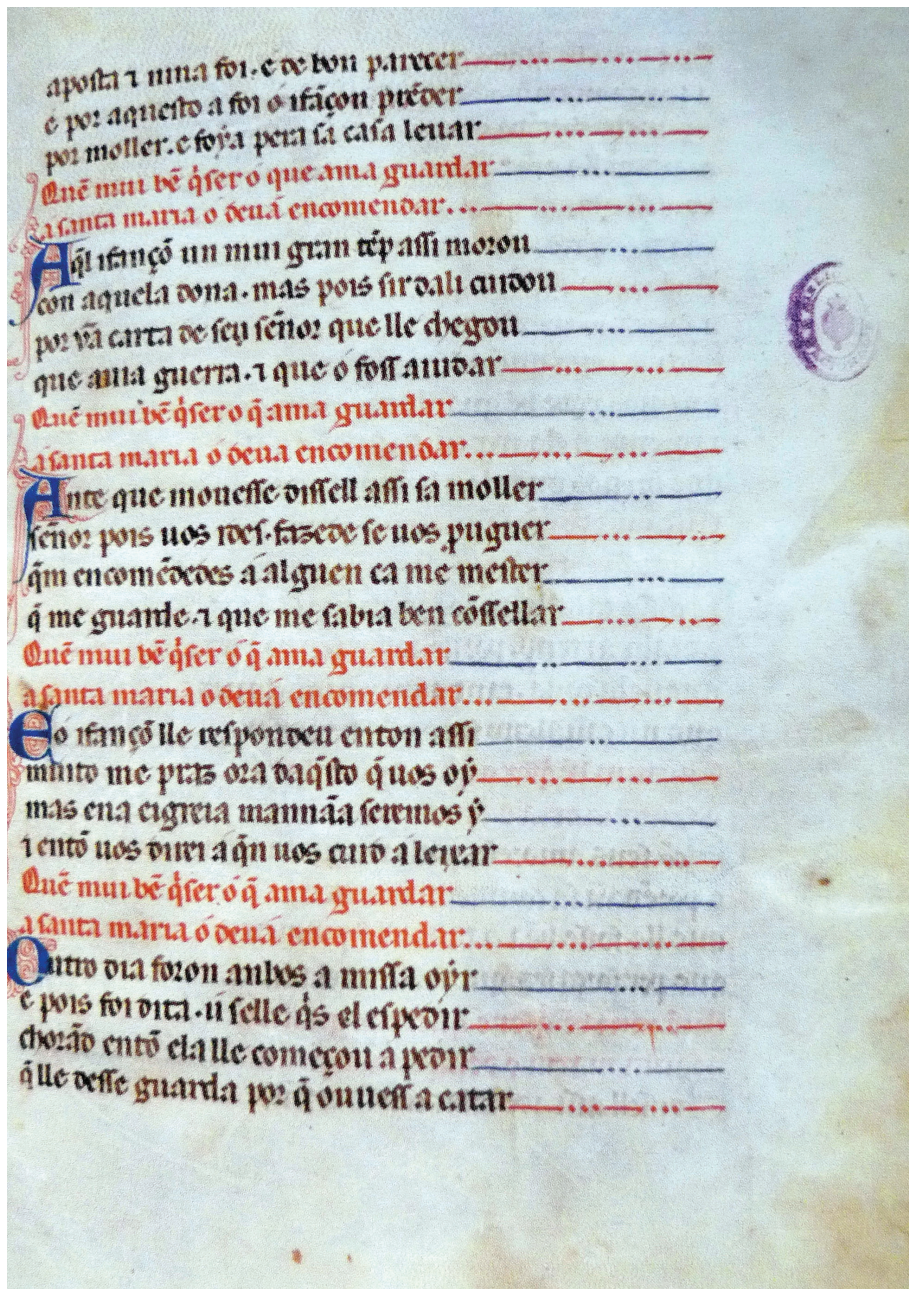


Figura 7. *Amadas et Ydoine*. Región anglo-normanda, s. XIII in. Ciudad del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1971, f. 66r.



Figura 8. *Cantigas*. Madrid, BNE, ms. 10069, f. 132r.



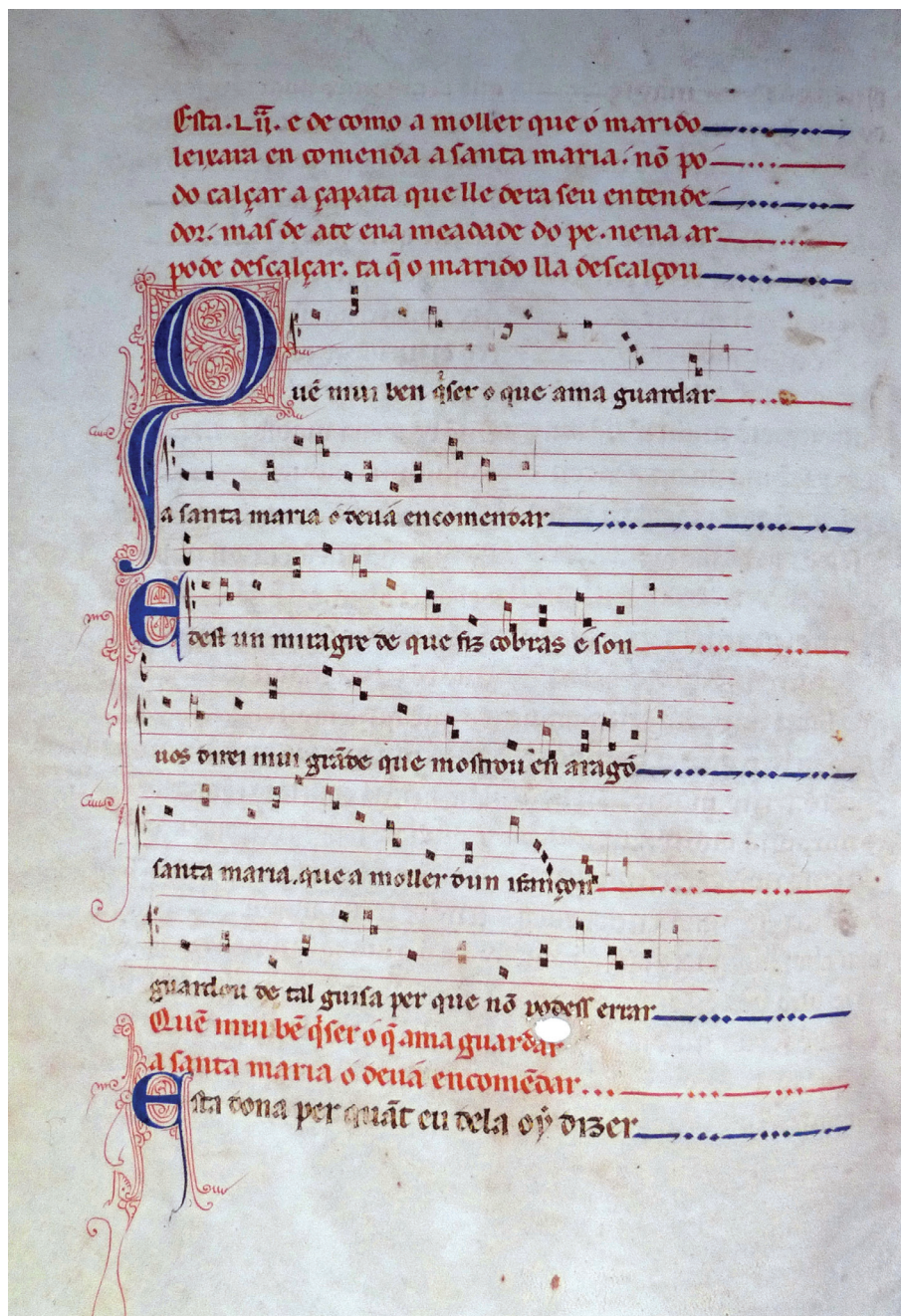


Figura 9. Cantigas. Madrid, BNE, ms. 10069, f. 131r.

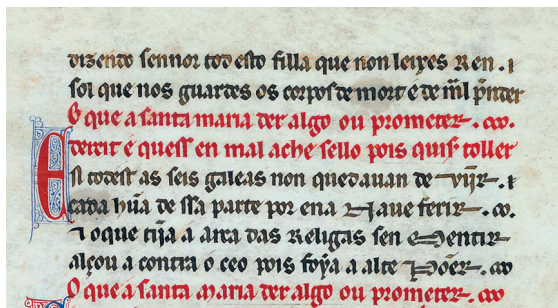


Figura 10. *Cantigas*.  
El Escorial (Madrid),  
RBM, ms. T-I-1, f. 51v.

El primer tipo está testimoniado en otras fuentes y, particularmente, en manuscritos de diversa temática pertenecientes a la Cámara regia. Cuando el copista no conseguía que el final del texto llegase a término, insertaba unos signos de remate de línea o «line-filler» que simulaban letras del abecedario y que de manera simple o aglutinada completaban la línea del renglón en que se encontraban (fig. 10):

La segunda variedad comprende un grupo de signos alfabéticos que desempeñan una función peculiar. En la serie minúscula del texto base se encuentran algunos alógrafos (*r* y *d*), que vienen exigidos por las reglas primera y tercera de Meyer<sup>7</sup>. Al margen de estos dos casos de carácter sintáctico, hay que subrayar la presencia de otros dobles que encierran gran interés. Se trata de una serie alfabética incompleta que consta de los siguientes elementos:

Este conjunto de letras es de naturaleza mayúscula por su morfología y se caracteriza por la diversidad de sus funciones. En la mayoría de los casos su presencia se justifica por motivos estéticos. La naturaleza métrica del texto imponía unas longitudes de la línea de escritura que deberían ser observadas. A tal efecto, el copista procuraba llenar el espacio del renglón previsto en el diseño de la columna con el texto del correspondiente verso, de manera tal que la escritura coincidiese con la línea de justificación por la derecha. Para conseguir este objetivo disponía de dos procedimientos alternativos: la introducción de formas compendiadas para ganar espacio, cuando este le faltaba, o el trazado de unos signos de tamaño mayor que el minúsculo común, cuando aquel le sobraba. Proponemos denominar «letras expansivas» a la serie descrita de signos de porte mayúsculo ya que desempeñan una función de

<sup>7</sup> Véase Elisa RUIZ GARCÍA, «Escribir para el rey. Estudio paleográfico del ms. T-I-1. de la Real Biblioteca de El Escorial», en *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1*, Madrid, Editorial Testimonio, 2011, 44-84.



## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...

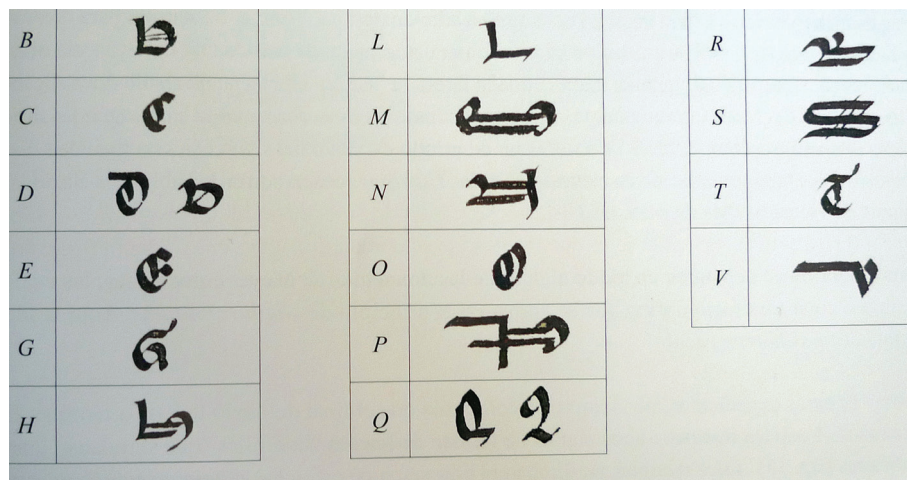


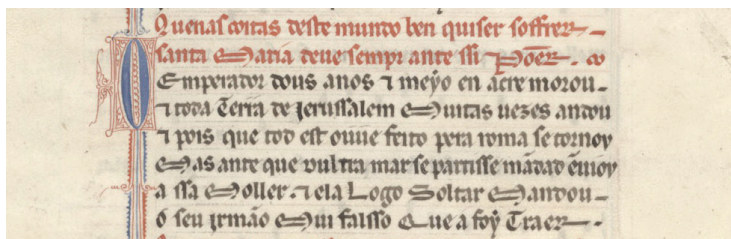
Figura 11. Alógrafos empleados por razones estéticas. Cuadro sinóptico.

adecuación al espacio disponible. Desde el punto de vista morfológico son caracteres metamórficos. El diseño se inspira en el trazado de una *e* minúscula en la mayoría de los casos (*C, E, D, G, M, O, P, Q, T*). A ese esqueleto base se le han añadido unos grafos adicionales. La *a* uncial ha servido para crear un segundo alógrafo de la *M*. Otra solución ha sido tomar como punto de partida una *L* mayúscula ondulada y, luego, completar el signo de manera que la figura de la letra representada resulte identificable (*B, D, L, N, R, V*). Todas las variantes permiten una expansión de la forma de la letra según las necesidades del pasaje escrito (figs. 12-13):

A veces se observa un desarrollo excesivo del signo con esta finalidad (fig. 14).

Estos alógrafos no dependen en modo alguno de las dos reglas de Meyer comentadas, las cuales persiguen crear un efecto óptico que se apoya en el principio de *similia similibus*. Aquí la idea dominante es el *horror vacui*.

Figura 12.  
Cantigas.  
El Escorial  
(Madrid),  
RBM,  
ms. T-I-1,  
f. 24v.





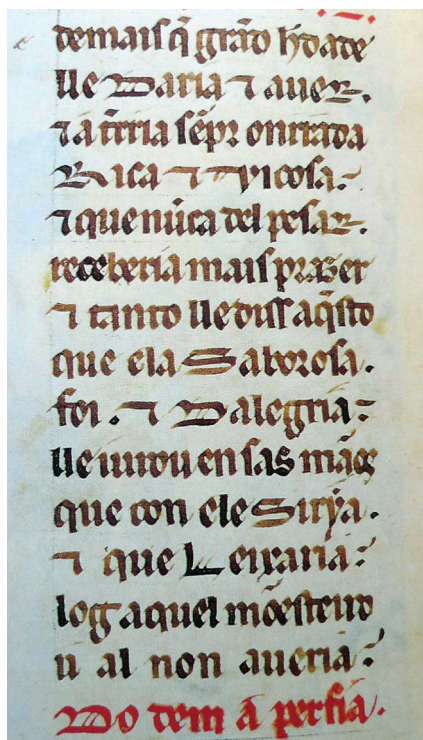


Figura 13. *Cantigas*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 32v.

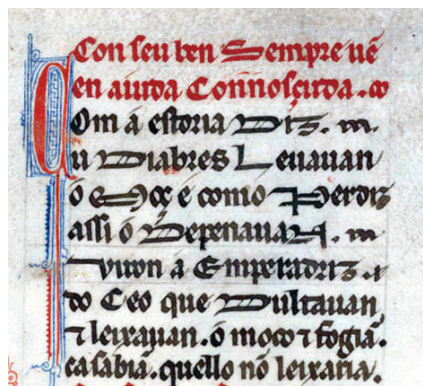


Figura 14. *Cantigas*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 164r.

### Otros usos de la inicial expansiva

La letra que hemos así denominado desempeña también una función distintiva, además de su utilización con un valor de alógrafo por razones estéticas, como ya se ha indicado. La inicial introduce la primera palabra del estribillo y siempre ha sido trazada en color rojo como el resto del verso. Su tamaño equivale a la altura de una línea (fig. 15).

También aparece a veces figurada como elemento caudinal tras una inicial del tipo alargado. A tal fin es trazada con la misma tinta del texto base. En ninguno de los dos casos se aplica el aspecto expansivo que este tipo de signo desarrolla cuando desempeña una función alográfica (fig. 16).

### Tratamiento del mensaje escrito: la «mise en texte»

El proceso de alfabetización enseña los automatismos de la lectura, pero el desarrollo de la cultura escrita favoreció con el paso del tiempo la creación de ciertos recursos para penetrar en la obra y captar mejor su significado. Ciertamente, la superficie rectangular del folio constituía un espacio susceptible de ofrecer un código visual que guiase al usuario durante el ejercicio de apropiación del texto. En realidad, el diseño de la página reflejaba una organización previa del contenido desde una perspectiva intelectual. El ambicioso proyecto expositivo de la versión rica de las



## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...

*Cantigas* pretendía crear un efecto sinestésico en el lector: el hilo conductor del discurso era la narración de milagros marianos y la exaltación de la figura de la Virgen. Este mensaje se proclamaba a través de un procedimiento multimedia: la música entonaba las alabanzas, las imágenes visualizaban pormenorizadamente la anécdota, en sentido etimológico, y la escritura otorgaba un marchamo de fiabilidad y de pervivencia a lo narrado. El papel fundamental de la verbalización se manifiesta a través de su presencia en los tres sistemas de comunicación.

Los procedimientos de articulación de los escritos son varios. Casi todos ellos se introducen o difunden en el siglo XIII. Es digno de subrayar la habilidad de los artesanos alfonsíes a la hora de incorporar tales innovaciones. La conciencia de la modernidad de los medios aplicados era muy viva en la época, hasta el punto de que estas aportaciones siempre son puestas en la boca del rey, quien explica y elogia su funcionalidad. A título indicativo véanse los casos siguientes:

- Articulación de la obra mediante fragmentación en partes menores. La división de secuencias dentro del texto fue una necesidad que triunfa a partir del siglo XII. Este objetivo se condensaba en la fórmula *statim invenire* («encontrar al instante»):

Et fizo partir este libro en XVI partes, cada una con estos capítulos que muestran llanamiente las razones que en ellas son. *Libros del Saber de astronomía del Rey D. Alfonso X de Castilla*, Rico y Sinobas, Manuel (ed.), Madrid, Tipografía de don Eusebio Aguado, 1863-1867, Prólogo 1, 4.

Estos departimientos de las razones d'esta *Estoria* por libros son porque los qui los leyeren que non tomen ende enojo de luengas razones. Por esta razón misma son los títulos e los capítulos en los libros, e por departir por ý razón de razón, e por los títulos yr más cierto a la razón que omne quiere en el libro. *General Estoria. Primera parte. Edición, introducción y aparato crítico*, Sánchez Prieto, Pedro (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001, lib. I, 265a.

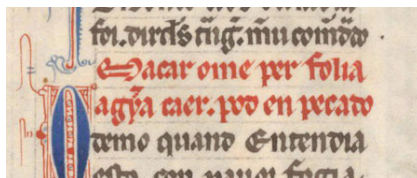


Figura 15. Inicial expansiva en el estribillo. *Cantigas*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 19r.

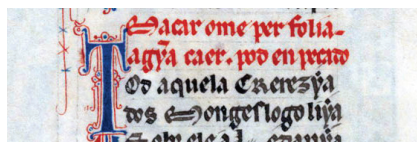


Figura 16. Inicial expansiva en función caudinal. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 19r.



— Justificación de una pieza liminar:

Costunbre fue de los sabios, en sus libros que fazíen, de poner en los comienços d'ellos unas razones non luengas con que muestran en pocas palabras por qué fazen aquella obra e de qué materia fablan en todo el libro. E a estas escrituras pequeñas de los comienços de los libros llama[n] «prólogos». *General Estoria. Libro I de los Reyes*, Sánchez Prieto, Pedro (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009 (Edición íntegra), Prólogo.

— Presentación del autor. En el manuscrito escurialense la semblanza del rey imita el modelo de una carta real con una ampulosa intitulación. Tras la expresión de los dominios y sus conquistas se indica su función autorial.

— Creación de sistemas de referencia como instrumentos auxiliares en una consulta. El afán de encontrar con facilidad lo que se buscaba originó la invención de los títulos corrientes y de las tablas. Ambos recursos se usan a partir del siglo XIII. El concepto de «Tabla» consistía en colocar al comienzo de la obra una recapitulación de las rúbricas del texto. Merece la pena cotejar una versión arcaica (fig. 17a) con otra más actualizada (fig. 17b).

Tal operación se solía hacer una vez terminado el cuerpo del manuscrito, razón por la que esta adición constituía un cuaderno aparte:

Por que este nuestro libro sea más paladino et se pueda mejor entender et sepan los que leyeren más aína las obras que en él son pora ayudarse d'ellas quando las ovieren menester et lo tovierén guisado, pusimos aquí en el comienço d'este libro sus partes et las obras de cada parte señaladamente cada una por sí. *Lapidario and Libro de las formas et ymagenes*, Diman, Roderic C. y Winget, Lynn W. (eds.), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980, f. 151r, 26-44.

Et porque este libro en el arávido non era capitulado, mandolo capitular et poner los capítulos en conpeçamento del libro, segont es uso de lo fazer [agora] en todos los libros, por fallar más aína et más ligero las razones et los judizios que son en el libro. *Libro de las cruces*, Kasten, Lloyd A. y Kiddle, Lawrence B. (eds.), Madrid, Instituto «Miguel de Cervantes», 1961, Prólogo 1b, 20-31.

Existieron otros instrumentos auxiliares de búsqueda. Entre ellos se encuentran los índices de materias por orden alfabético, criterio solo aplicado





## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...

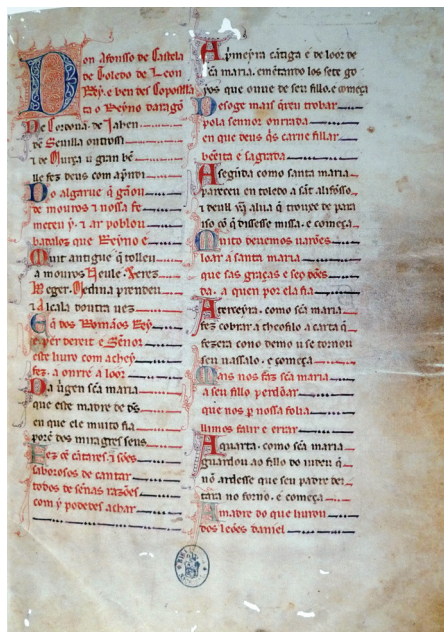


Figura 17a. *Cantigas*. Madrid, BNE, ms. 10069, f. 1r.

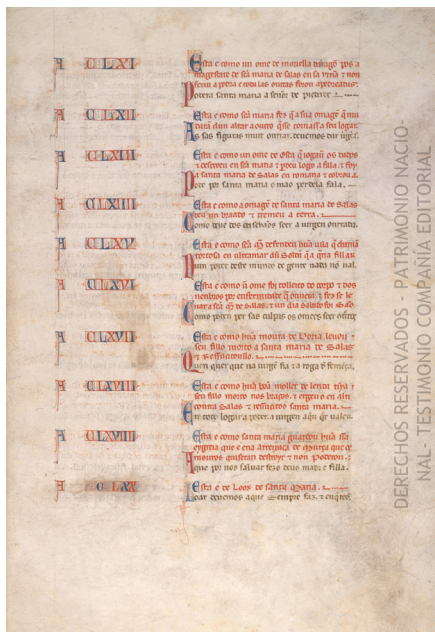


Figura 17b. *Cantigas*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 2r.

a los objetos inanimados, por cuanto que las personas dependían de una concepción jerarquizada de la sociedad. Se documentan a partir de 1230 y alcanzan su plenitud formal en torno a 1300. El ámbito de utilización se centró en la disciplina de la Teología, motivo por el que tal recurso está ausente en la producción alfonsí. Las concordancias bíblicas constituyeron otra importante novedad. Los dominicos y, particularmente, Robert Kilwardby fueron los creadores de este método que permitía localizar las ocurrencias y significados léxicos de términos y expresiones existentes en las Sagradas Escrituras. También se testimonian a partir de 1230. En 1275 se llegó a elaborar un sistema perfecto, el cual sigue siendo una herramienta de consulta valiosa en nuestros días.

Otro aspecto relativo a la «mise en texte» es la introducción de un criterio de valoración intelectual de los contenidos mediante la aplicación de una jerarquía gráfica de carácter modular. Las letras distintivas o *notabiliores* constituyen el expediente más utilizado. La cristalización del procedimiento se demuestra a través de la existencia de álbumes dedicados a reproducir alfabetos de aparato. Están testimoniados desde el s. XII (fig. 18):



Este procedimiento es observado sistemáticamente aplicado en el manuscrito escurialense. El protocolo establecido es el siguiente<sup>8</sup>:

Tipo de inicial	Tamaño	Significado
Inicial de tipo lombardo	1	Comienzo de la rúbrica recapitulativa
Inicial campeada	5	Comienzo de la melodía con notación
Inicial alargada	3	Comienzo de estrofa
Inicial expansiva	1	Comienzo del estribillo o complemento caudinal.
Inicial simple	1	<i>Tituli</i> de las miniaturas

El manuscrito florentino, continuación de esta versión de la obra, sigue el mismo esquema.

### Tratamiento icónico-musical: la «mise en scène»<sup>9</sup>

La captación del discurso verbal fijado sobre una hoja se facilita y mejora con la visualización del mismo, máxime si se trata de un asunto narrativo. La relación texto-imagen constituye un tema tópico. Hay una abundante bibliografía a la cual remito. Simplemente conviene recordar aquí algunos ejemplos de la variada tipología empleada en términos de historia. Por supuesto, el primer estadio de este proceso desde un punto de vista genético consistió en una mera representación figurativa pura. Como es sabido, el nacimiento de distintos sistemas de escritura fue un fenómeno poligenético y relativamente tardío<sup>10</sup>. La adquisición y el dominio de la técnica gráfica determinaron el establecimiento de una relación entre ambos medios de comunicación. Si limitamos nuestros ejemplos al área cultural de Occidente, se comprueba la pervivencia del modelo más antiguo anepigráfico, documentado en los dibujos parietales prehistóricos, y continuado, a título de arcaísmo, en múltiples testimonios. En un manuscrito anglonormando de mediados del siglo XIII se encuentra una biografía

<sup>8</sup> Véase Elisa RUIZ GARCÍA, ob. cit.

<sup>9</sup> También habría que incluir en este apartado el análisis del aparato musical desarrollado, aspecto que no trato por falta de conocimientos en este campo.

<sup>10</sup> Las soluciones adoptadas derivan en origen del procedimiento icónico. La evolución del conjunto de signos escritos utilizados por diversos grupos sociales indica una tendencia hacia la abstracción formal: basta con observar los signos alfabéticos actuales.



Figura 18. *Album de iniciales*. Letras A-D. Toscana, s. XII med.  
Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 83.1972, f. 1r.





Figura 19. *Vita Iohannis* (c. 1250). París, BNF, ms. Fr. 403, f. 2r

completa de san Juan Evangelista, «relatada» exclusivamente por la vía icónica (fig. 19):

Se trata, en realidad, de un libro de imágenes («picture book»). La persona que hojea el manuscrito visualiza las páginas y descodifica el significado gracias a su capacidad interpretativa de los hechos narrados, siguiendo el hilo argumental desplegado, al igual que un espectador de comienzos del siglo XX captaba el mensaje de una película filmada con la técnica del cine mudo. Por supuesto, el conocimiento de la temática facilitaba la operación. La *Vita Iohannis* formaba parte del acervo cultural de un cristiano del Doscientos. En consecuencia, la relación entre el mensaje verbal y el icónico era implícita.

El tipo opuesto al modelo anepigráfico se caracteriza por el recurso

de incluir un texto explicativo. En tales casos se establece una relación explícita. Los testimonios más antiguos coinciden cronológicamente con la difusión en Grecia del sistema alfabético. Los productos cerámicos documentan que la escritura inicia un proceso de socialización a partir del siglo VI<sup>11</sup> (fig. 20):

En esta pieza se ha representado de manera realista el diálogo sostenido por tres varones, que encarnan la vejez, la plenitud física y la adolescencia. La aparición de una golondrina que revolotea en el aire anuncia la llegada de la primavera. El tema desarrollado evoca una canción popular, oriunda de la isla de Rodas y difundida desde tiempos remotos, en la cual se cantaba y saludaba la nueva estación. Las frases pronunciadas por cada figura salen de sus bocas. La representación de la cadena verbal materializa la expresión formularia utilizada por Homero en diversos pasajes de la *Odisea*, donde el poeta afirma «que las palabras aladas se escapan del cerco de los dientes». Esta solución plástica temprana se alterna con otros procedimientos más limitados, los llamados *tituli*, los cuales contienen alguna información sobre los personajes figurados o el sig-

<sup>11</sup> La pérdida del patrimonio librario, fabricado en papiro, dificulta la documentación de este hecho cultural.

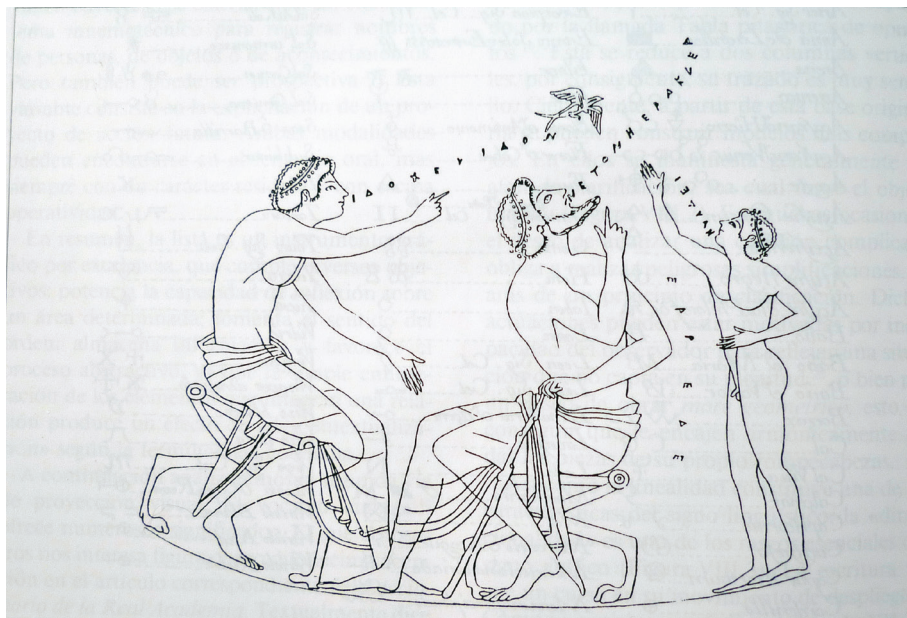


Figura 20. Vaso cerámico atribuido a Eufronio s. VI a.C.

nificado de la escena. Un caso peculiar se encuentra en un manuscrito anglo-normando del *Apocalipsis*, en el que las cartelas y filacterias portadoras de textos aparecen vacías. Esta aparente omisión se debe a la introducción de un cambio importante en la «mise en texte» de esta pieza, consistente en encabezar cada cara del folio con una ilustración inspirada en la obra bíblica. En lugar de dos ilustraciones rectangulares por página, modelo propio del libro de imágenes, se trazó una sola en la parte superior de la plana y debajo se compuso un texto exento a doble columna. A partir de ese momento los espacios reservados para la escritura en el interior de los recuadros habrían resultado innecesarios, pero fueron conservados para evitar una nueva composición de las escenas que servirían de modelo. Esta versión representa un estadio intermedio entre el libro de imágenes propiamente dicho y el libro ilustrado tradicional, en el que la parte icónica se alterna con el lenguaje verbal distribuido en forma de texto seguido<sup>12</sup> (fig. 21).

Los casos hasta aquí citados se caracterizan por incluir la información gráfica en el interior de la miniatura, en cambio, la edición rica de las *Cantigas*

<sup>12</sup> Véase Elisa RUIZ GARCÍA, *Apocalipsis de París. Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 403*, 2013.



Figura 21. *Apocalipsis glosada*. París, BNF, ms. Fr. 403, f. 37r.

utiliza el lado superior del cuadrilátero que enmarca la escena para contener una explicación sobre el asunto desarrollado. La composición secuenciada de la página en forma de registro favorecía esta disposición.

Por otra parte, conviene recordar un hecho: el parentesco de don Alfonso con Luis IX de Francia y sus intercambios librarios. El impacto de algunas obras extrapeninsulares fue tan grande que el monarca castellano en su testamento cita expresamente el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, códice hoy perdido, y una versión de la *Biblia moralizada*, felizmente conservada en la Biblioteca Capitulana de la catedral de Toledo<sup>13</sup>. Tales manuscritos, entre otros posibles, debieron de ejercer una gran influencia en el taller alfonsí, por cuanto que el lenguaje icónico occidental, en sus ramas anglo-normanda y francesa, había alcanzado un altísimo nivel, como se puede apreciar en las reproducciones adjuntas (figs. 22-25):

<sup>13</sup> Tan solo se conocen 14 ejemplares de la *Biblia moralizada*. Probablemente no se hicieron muchos más ya que era un producto extremadamente costoso y reservado a bibliófilos privilegiados.





## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...



Figura 22. Biblia moralizada. París, c. 1230. París, BNF, ms. Lat. 11560, f. 52r.



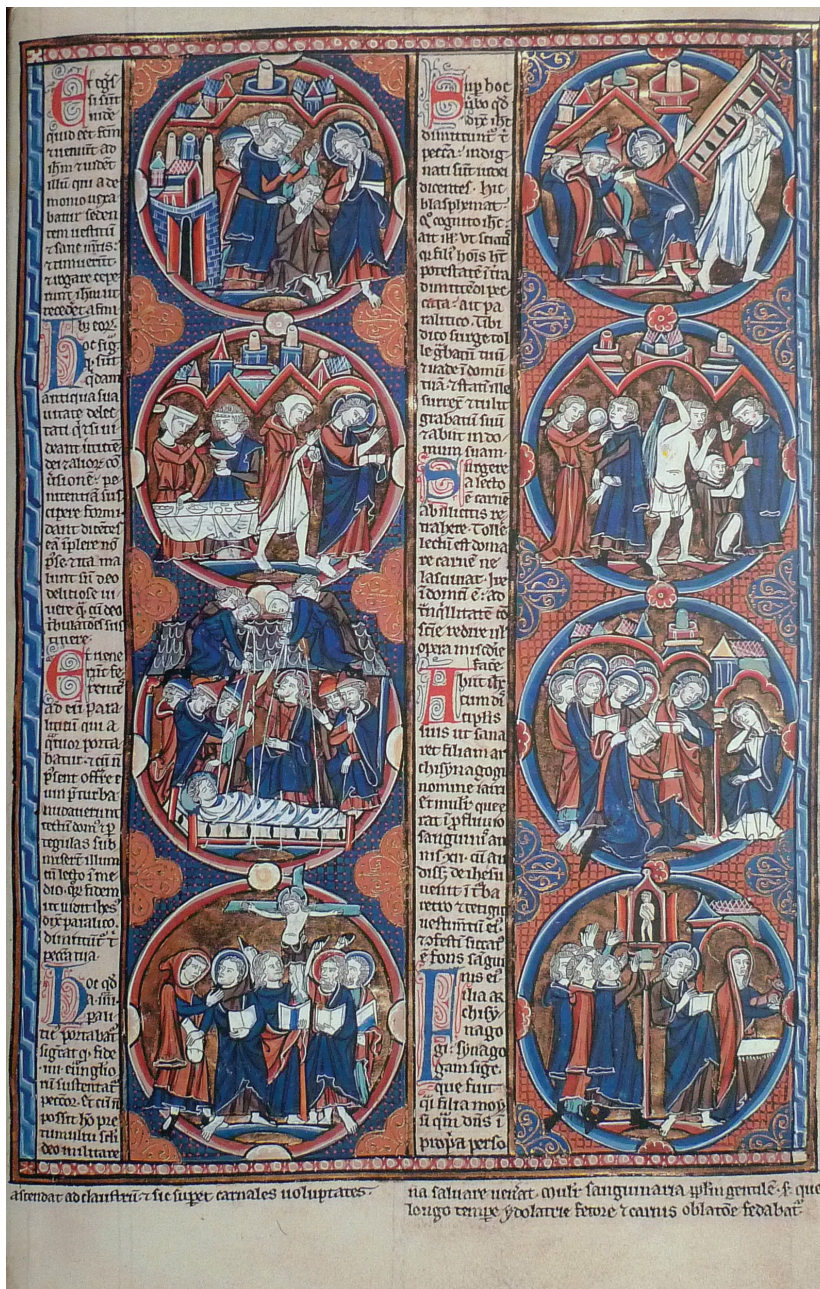


Figura 23. *Biblia moralizada*. París, c. 1240. London, British Library, ms. Harley 1527, f. 27r.





## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...



Figura 24. Biblia del cardinal Maciejowsky. Norte de Francia, c. 1250. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 638, f. 29v





Figura 25. *Vie et miracles de Notre Dame*, Gautier de Coincy. Soissons? c. 1260.  
San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, Fr. Fv. XIV.9, f. 31r.



## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...

La capacidad expositiva de estas imágenes fue grande en sus vertientes de conjunción y disyunción de los temas tratados, a causa de las interpretaciones literales y alegóricas de los textos al uso, como bien expresa el primer verso del famoso dístico del dominico Agustín de Dacia: *Littera gesta docet, quid credas allegoria / moralis quid agas, quo tendas anagogia*<sup>14</sup>. En la corte castellana, la lección fue aprendida y reinterpretada en clave realista y real.

El aparato icónico de las *Cantigas* en los dos manuscritos estudiados es riquísimo, por razones obvias solo comentaré de manera esquemática los asuntos relacionados con la escritura en ambas piezas. Hay múltiples alusiones a dicha técnica y a sus pompas y circunstancias. El papel desempeñado por este medio de comunicación fue grande en el imaginario colectivo y, particularmente, en el entramado cultural alfonsí.

El código de lectura de las imágenes relacionadas con la cultura escrita es claro. La tipología del material representado comprende ejemplares en forma de *codex*, hojas enrollables y piezas documentales:

### TIPOLOGÍA DE LOS OBJETOS RELACIONADOS CON LA CULTURA ESCRITA

Tipo de objeto	Variantes	Significado
Libro	Libro cerrado	Atributo complementario que precisa la función social desempeñada por el portador.
	Libro abierto	Figura con un ejemplar ante sí: Autor acreditado. Persona consagrada a Dios en el momento de realizar una actividad eucológica <sup>15</sup> . Laico que practica sus devociones <sup>16</sup> . Profesional que se sirve del libro como instrumento laboral.
Hojas enrollables		Objeto portador de una composición literaria en verso dedicada a la Virgen. Persona que compone cantigas.
Piezas documentales		Valor probatorio del escrito

<sup>14</sup> A. WALZ, «Augustini de Dacia O.P. Rotulus pugillaris», *Angelicum* 6 (1929), 253-278 y 548-574.

<sup>15</sup> Rezo de las Horas, Oficio de difuntos, rituales eclesiásticos (imposición de hábito), administración de sacramentos, plegarias de devoción, etc.

<sup>16</sup> Solo se registra a una dama en tal actitud (*Cantiga CXXV*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 177v-1).



### Libros

Cuando la persona representada lleva un libro cerrado en su mano derecha, dicho objeto constituye un atributo complementario que precisa la función social desempeñada por el interesado. Lo ostentan seres sobrenaturales (Dios Padre, Cristo, la Virgen María y el Niño); eclesiásticos (papas, obispos, patriarcas, clérigos, abades, monjes, monjas, santo Domingo, frailes, ermitaños); laicos (reyes); judíos; y musulmanes (alfaquí, sultán).



Figura 26.  
El rey  
contempla  
el libro ya  
elaborado y  
dispone el  
comienzo  
del acto  
eucológico.  
Presentación  
del autor.  
*Cantigas*.  
El Escorial  
(Madrid),  
RBM,  
ms.T-I-1, f. 5r.

En cambio, tener ante sí un libro abierto puede indicar distintas funciones. Respecto del primer tipo, hay cuatro casos que exaltan la condición de escritor profesional en la versión rica de las *Cantigas*. Dos afectan al propio rey. El primero ya ha sido comentado (fig. 26):

Particular interés encierra el segundo que ilustra el hecho milagroso relatado en la cantiga CCIX, en donde el libro es utilizado como una cataplasma divina por su efecto taumáturgico. Don Alfonso es sanado gracias a la aplicación de su propia obra sobre la parte doliente del cuerpo, ya que la Virgen lo cura en pago a su devoción.

El episodio nos revela una concepción sacralizada del códice, cuyo poder trasciende su propia materialidad. En cambio, el rey castellano, de acuerdo con una tradición autóctona, carece del don divino para realizar prodigios, a diferencia de sus congéneres taumaturgos de otros reinos (fig. 27). Esta cuestión es digna de un extenso comentario en otra ocasión.

En la cantiga II se glosa la figura de san Ildefonso. La bondad de su tratado sobre la virginidad de María es traducida plásticamente mediante el recurso a un *topos* iconográfico, referente a la idea de inspiración divina: la imagen del Espíritu Santo bajo la veste de una paloma dictando al oído del santo la argumentación teológica. Este mismo asunto aparece en múltiples manuscritos referido a la figura de san Gregorio Magno (fig. 28).

También merece ser destacada la bellísima miniatura que representa a san Juan Crisóstomo, como escritor consagrado, y el momento de su tránsito (fig. 29).





Figura 27. Acción de gracias de don Alfonso por la cura milagrosa. *Cantiga CCIX*.  
 Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 119v-6.



Figura 28. San Ildefonso. *Cantiga II*.  
 El Escorial (Madrid), RBM, ms.  
 T-I-1, f. 7r-1.



Figura 29. El escritor san Juan Crisóstomo. *Cantiga CXXXVIII*. El Escorial (Madrid),  
 RBM, ms. T-I-1, f. 194r-6.







Figura 32. Juan Damasceno asiste a clase. *Cantiga CCLXV*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 24v-1.

de las primeras letras por parte de una población seglar con el fin de conseguir un progreso social. Esos niños simbolizan la política alfonsí centrada en la idea de saber (fig. 31).

La historia de Juan Damasceno, de alta cuna y esmerada educación, se ilustra con la representación de una clase de nivel superior, a juzgar por la viñeta primera de la cantiga (fig. 32).

### *Hojas enrollables*

Este tipo de soporte significaba de manera genérica en las *Cantigas* una composición

literaria en verso dedicada a la Virgen. En un caso único la presencia de este objeto sirve como atributo para definir el oficio de trovador<sup>17</sup>. Aquí se

<sup>17</sup> *Cantiga CCCLXIII*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 77v-1.



Figura 33.  
El rey, en su  
condición de  
componedor  
de cantigas,  
entrega el  
texto a los  
copistas.  
Prólogo.  
*Cantigas*  
El Escorial  
(Madrid),  
RBM,  
ms.T-I-1, f. 4v.

trata de una obra profana. En las restantes ocurrencias la hoja remite al culto mariano. La oración del avemaría tiene una importancia enorme en toda la obra. La devoción a la Virgen se plasma particularmente en el rezo de esta plegaria, secuencia que es preferida a cualquier otra actividad eucológica. Quizá la influencia de los dominicos se pueda atisbar tras dicha práctica, dado que esta orden estuvo muy vinculada a la difusión del rezo del rosario. El prototipo icónico tal vez derive de las escenas que narran la salutación evangélica a María. El arcángel san Gabriel desempeña un papel estelar y exhibe en sus manos una

pieza de pergamino, que puede presentar escrito el comienzo de la salutación o bien ir en blanco. En cualquier caso este objeto semeja tener un valor talismánico. En una de las composiciones, un caballero lujurioso que no oía las Horas, pero que recitaba el avemaría, será salvado. En la viñeta figura con el rótulo en la mano y la oración escrita<sup>18</sup>. En otra, la Virgen recomienda que se le ame, honre y sobre todo loe a un monje implorante de particular unción. A tal efecto santa María le da una hoja vacía<sup>19</sup>. El rey también es representado con una hoja en blanco en algunas cantigas de loor.

La materialidad de escribir un poema mariano es representada en varias composiciones. En primer lugar figura la viñeta introductoria ya comentada con el comienzo del prólogo (fig. 33).

En el poema número LVI se cuenta la deliciosa historia del monje que «sabía leer pouco» (vv. 17-18). Debido a ello, decide escoger cinco salmos que por sus iniciales le permitan construir, a modo de acróstico, el nombre de María<sup>20</sup>. Este gesto de amor hacia la Virgen le valdrá que las cinco letras escritas con dificultad se transformen en otras tantas rosas que surgirán de su boca en el lecho de muerte, en forma de un rosario «avant la lettre» (fig. 34).

Un especial interés encierra la cantiga CLVI en la que se representa a un monje en el acto de escribir. El personaje se apoya en el pupitre con actitud

<sup>18</sup> *Cantiga CLII*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 207r-2.

<sup>19</sup> *Cantiga CCXCVI*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 13r-4.

<sup>20</sup> El tema de las cinco letras del nombre de María también figura en la cantiga LXX.





## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...

meditabunda. Su mirada y el gesto deíctico de la mano centran la atención en una leyenda escrita de manera artificiosa que contiene el siguiente texto: *Victrix fortune / patientia. D. Andres.* El sentido del aserto es claro. La virtud de la paciencia, en el sentido etimológico del término, domeña a la veleidosa fortuna. Ahora bien ¿qué significa la *D*? ¿*dominus*, *dom*, *dicit*?, ¿quién es Andrés? La interpretación más plausible nos hace conjeturar que dom Andrés ha derrochado paciencia y capacidad de sacrificio, pues en el relato milagrero se nos dice que fue un clérigo que cantaba muy bien los loores de María y sufrió por ello la ablación de la lengua a manos de unos herejes. ¿La figura retratada es una representación de dom Andrés en calidad de autor-mártir o bien de amanuense? La ambigüedad del escenario con el armario de libros al fondo y el pupitre en primer término parece remitir a la gustosa estratagema de indicar la autoría material de soslayo, procedimiento bien testimoniado en los manuscritos medievales, pero no se puede afirmar con certeza la interpretación de que se tratase de una suscripción como artesano del libro (fig. 35).

La colección registra otros casos que se resuelven favorablemente porque el fiel implora la ayuda de María mediante la composición de una cantiga. La copia o la redacción de tales versos tienen siempre su recompensa en la obra (figs. 36–38).

### *Piezas documentales*

La tipología gráfica se completa con la reproducción de algunas muestras que tienen su propio formato material. Tales escritos son «cartas» según la difusa terminología de la



Figura 34. El monje que «sabía leer pouco». *Cantiga LVI*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 83r-2.



Figura 35. Dom Andrés escribe por haber sido privado del don del habla. *Cantiga CLVI*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 212r-1.



Figura 36. Un buen cristiano de Sicilia compone una cantiga a instancias de la Virgen para que cese una terrible tempestad. *Cantiga CCCVII*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 101r-5

época. Cuando están cerrados, ostentan visiblemente la impronta sigilográfica; en caso contrario, el sello es representado pendiente. Este elemento diplomático subraya el valor testimonial y jurídico del objeto, el cual encierra un poder salvífico para sus poseedores. Sin duda alguna, la escritura fue considerada en la corte alfonsí una técnica de comunicación idónea y provechosa para



Figura 37. Un estudiante de Salamanca escribe una cantiga para obtener el perdón de sus pecados. *Cantiga CCXCI*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 61v-3.





# Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...

Figura 38. La Virgen ayuda al arcediano que no encontraba una palabra que rimase en un verso. *Cantiga CCII*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 40r-1.



los individuos. Era una vía adecuada para expresar la devoción mariana, pero también para proporcionar satisfacción a los injustamente inculcados. Tal es la moraleja común de las cantigas que tratan esta cuestión. En una ocasión un privado del rey es acusado falsamente de un delito y consigue salvarse mediante la aportación de un documento eximente. La pieza ostenta la impronta de un sello idéntico al que aparece en el caso siguiente (fig. 39).

La historia de la mujer pecadora que solicita una cédula de confesión al clérigo es deliciosa. En una situación apurada la interesada obtendrá como favor divino que el leve certificado incline el platillo de la balanza a su favor (fig. 40).

Otro episodio remite a Juan Damasceno quien, tras haber sido capturado, enseña a leer y escribir al hijo del señor a quien servía. Más tarde el alumno imitará con tal perfección la letra del maestro que escribirá una carta falsa para inculparle. La Virgen premiará los desvelos del preceptor (fig. 41).



Figura 39. Entrega del documento al rey. *Cantiga XCVII*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 141v-5.





Figura 40. Pesaje de la cédula de confesión. *Cantiga CCCV*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 44r-1.

Hay otras muestras varias: el caballero que recibe una carta<sup>21</sup>; el niño que «fez saber o testamento das escrituras»<sup>22</sup>; el caballero que dona una fuente a un monasterio<sup>23</sup>, etc. La más interesante se relaciona con el tradicional tema fáustico de la historia de Teófilo, quien establece un pacto escrito con el demonio «por ganar poder» (fig. 42).

Entre los adagios de la época había uno que rezaba: *Clastrum sine armario quasi castrum sine armamentario*. Pues bien, este hecho queda testimoniado de manera arqueológica en los dos códices. Baste con examinar las bellísimas representaciones de las cantigas II, LVI, CLVI y CXXXVIII del

<sup>21</sup> *Cantiga LXIII*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 94r-2.

<sup>22</sup> *Cantiga LIII*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 78v-5.

<sup>23</sup> *Cantiga XLVIII*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 71r-6.



Figura 41. El alumno traidor. *Cantiga CCLXV*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, f. 25r-2.

manuscrito escurialense. El ejemplar florentino ofrece dos muestras de peor calidad y sin acabar (CCII y CCLXV). La presencia de este mueble indica la condición de letrado del protagonista, tanto seglar como eclesiástico; su ausencia, señala que el personaje escribe coyunturalmente.

Asimismo, se podrían citar otros objetos relacionados con la cultura escrita que se encuentran en ambos ejemplares. La falta de espacio y la voluntad de no cansar al lector me han inducido a mencionar únicamente algunos ejemplos de cada tipo icónico.



Figura 42. Pacto de Teófilo. *Cantiga III*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1, f. 8r-2.





## Coda

Los dos manuscritos analizados son un tesoro lingüístico para los filólogos; un documento histórico fidedigno para el medievalista; una antología de excepción para el musicólogo; y un fresco inmenso y caleidoscópico en el plano icónico. Pero, además de todo ello, son un testimonio irrefutable de la existencia de un taller palatino que supo satisfacer un deseo, tal vez utópico, del monarca: crear un universo de ficción al margen de los saberes reglados y utilitarios, esto es, el derecho, la historia y los conocimientos científicos. Una afición por la poesía y la música, un sentimiento religioso difuso y ejemplarizante, un gusto muy medieval por la fabulación y las imágenes... Ese conjunto de ingredientes convirtieron a la obra de las *Cantigas* en una colección de «exemplos» abierta y moldeable. Cualquier relato o suceso se podía añadir al conjunto sin atentar a su estructura y lógica interna, según lo demuestra el hecho de las distintas versiones conocidas. Era una «opera aperta». Como un buen juego de mesa admitía partidas infinitas y enseñaba modelos de comportamiento. Es la obra que hace «pendant» con los *Libros de acedrex, dados e tablas*. Las recetas de cuentos, algunos orientalizantes en su origen, son utilizadas aquí para elaborar breves apuntes de la vida cotidiana de una sociedad en clave comunitaria, a la que se le aconseja el culto mariano, valor en alza en aquellas décadas, como un remedio en la adversidad.

El principal mérito de esta versión manuscrita reside en la labor realizada por un equipo restringido de profesionales, quienes supieron interpretar las directrices del monarca a la hora de redactar, componer, escribir e ilustrar una colección de escritos ensartados por un común denominador, el elogio de la Madre, un sentimiento casi telúrico. La calidad del lenguaje visual y melódico, la elegante belleza de una escritura gótica en estado de gracia y el recurso de un idioma lírico y sonoro por naturaleza evidencian que los auténticos autores de la obra sabían para quién trabajaban y por ello hicieron unos códices ricos ya que redactaban, componían, escribían e ilustraban para un rey letrado. A estas cualidades evidentes hay que añadir las siguientes consideraciones codicológicas, expresadas a modo de recapitulación:

- Originalidad en la forma de resolver la «mise en page». La introducción de un triple registro mediático y los procedimientos aplicados para la justificación de un texto métrico son unas buenas muestras.
- Modernidad a la hora de adoptar una organización del texto siguiendo los cánones más novedosos de su época.
- Pulcritud en todos los niveles de la factura del ejemplar.
- Realismo, expresividad y habilidad técnica en la manera de traducir los textos en imágenes.



## Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices...

Esta edición de las *Cantiga*, si se hubiese terminado, habría supuesto la culminación de la ingente producción codicológica patrocinada por la Cámara regia.

### Bibliografía citada

- Alfonso X el Sabio*. Catálogo de la Exposición. Isidro G. Bango Torviso (Dir.). Región de Murcia – Ayuntamiento de Murcia – Caja Mediterráneo, Murcia, 2009.
- CÁRDENAS, Anthony J. (ed.), *Hacia una edición crítica de los Libros de Saber de Astrología de Alfonso X: Estudio codicológico actual de la obra regia*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- DIMAN, Roderic C. y WINGET, Lynn W. (eds.), *Lapidario and Libro de las formas et ymagenes*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980.
- KASTEN, Lloyd A. y KIDDLE, Lawrence B. (Ed.), *Libro de las cruces*. Madrid, Instituto «Miguel de Cervantes», 1961.
- RICO Y SINOBAS, Manuel (Ed.), *Libros del Saber de astronomía del Rey D. Alfonso X de Castilla*. Madrid, Tipografía de don Eusebio Aguado, 1863-1867, 5 vols.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, «Escribir para el rey. Estudio paleográfico del ms. T-I-1. de la Real Biblioteca de El Escorial», en *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1*. Madrid, Editorial Testimonio, 2011, 44-84.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, *Apocalipsis de París. Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 403*. Madrid, Editorial Millennium, 2013.
- SÁNCHEZ PRIETO, Pedro (ed.), *General Estoria. Primera parte. Edición, introducción y aparato crítico*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001.
- SÁNCHEZ PRIETO, Pedro (ed.), *General Estoria. Libro I de los Reyes*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009 (Edición íntegra).
- WALZ, A., «Augustini de Dacia O.P. Rotulus pugillaris». *Angelicum* 6 (1929), 253-278 y 548-574.

### Fuentes manuscritas citadas

#### *Fuentes alfonsíes:*

- Cantigas. Códice de los músicos*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. b-I-2,
- Cantigas. Códice rico*. El Escorial (Madrid), RBM, ms. T-I-1.
- Cantigas. Códice rico*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20.
- Cantigas*. Madrid, BNE, ms. 10069.





*Otras fuentes:*

- Album de iniciales.* Letras A-D. Toscana, s. XII *med.* Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 83.1972, f. 1r.
- Amadas et Ydoine.* Región anglo-normanda, s. XIII *in.* Ciudad del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1971, f. 66r.
- Anticlaudianus*, Alain de Lille. Inglaterra, s. XIII. Chicago, Newberry Library, ms. 21.1, f. 19v.
- Apocalipsis glosada.* París, BNE, ms. Fr. 403, f. 28v.
- Aubery le Bourignon.* Norte de Francia, s. XIII *in.* Ciudad del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1441, f. 151v.
- Biblia del cardenal Maciejowsky.* Norte de Francia, c. 1250. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 638, f. 29v.
- Biblia moralizada.* París, c. 1230. París, BNE, ms. Lat. 11560, f. 52r.
- Biblia moralizada.* París, c. 1240. London, British Library, ms. Harley 1527, f. 27r.
- Roman de toute chevalerie*, Thomas de Kent. Sur de Inglaterra, c. 1240.-1250. Cambridge, Trinity College, ms. O.9.34, ff. 4v-5r.
- Vaso cerámico* atribuido a Eufonio (s. VI a.C.).
- Vie et miracles de Notre Dame*, Gautier de Coincy. Soissons? c. 1260. San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, Fr. F.v. XIV.9, f. 31r.
- Vita Iohannis* (c. 1250). París, BNE, ms. Fr. 403, f. 2r.